

A escritura rítmica de Moacir Santos em composições de *Choros & alegria*

Lucas Zangirolami Bonetti (UNICAMP)

Resumo: O presente artigo é parte do resultado de um estudo preliminar realizado na monografia de graduação do autor, intitulada: *Processos composicionais em Choros & Alegria: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos*. Aqui, os aspectos rítmicos da escritura de Moacir Santos são abordados de maneira a constatarmos seus principais processos e maneirismos recorrentes a sua obra, com evidente foco no álbum *Choros & Alegria*.

Palavras-chave: Moacir Santos. *Choros & Alegria*. Escritura rítmica. Composição musical.

The Rhythmic Writing of Moacir Santos in *Choros & Alegria* Compositions

Abstract: This article is part of the result of a preliminary study conducted in the author's undergraduate thesis, entitled: *Compositional processes in Choros & Alegria: The development of the first phase of Moacir Santos*. Here, the rhythmic aspects of the deed of Moacir Santos are approached to realize the key processes and recurring mannerisms of his work, with clear focus on the album *Choros & Alegria*.

Keywords: Moacir Santos. *Choros & Alegria*. Rhythmic writing. Musical composition.

Moacir Santos (1926-2006) foi definitivamente um músico de grande produtividade e que está em ascendente reconhecimento por parte da sociedade e em especial, da comunidade acadêmica e de pesquisa. Muitos trabalhos vêm sendo feitos ano após ano e sua obra sendo novamente descoberta, dessa vez, através da análise de músicos/pesquisadores importantes dentro do cenário brasileiro. Sendo assim, creio que não seja o caso desse artigo se estender demasiadamente para apresentar Santos ao leitor, pois sua carreira e vida já estão muito bem contextualizadas em vários trabalhos, alguns inclusive na bibliografia aqui presente. Portanto, nos ateremos essencialmente ao foco de estudo estabelecido.

Santos foi um músico plural, que trabalhou a fundo diversas facetas composicionais e o seu manuseio rítmico delineia por si só muitas dessas facetas, Vicente (2012) comenta que:

(...) a música de Moacir Santos atrai atenção e desperta fascínio pelo seu particular e diferenciado tratamento rítmico concedido à orquestra popular brasileira. Discursos sobre sua riqueza rítmica geralmente atribuem e enfatizam conceitos

valorados positivamente como originalidade - africanidade - suíngue - ritmos afro brasileiros - polirritmia - complexidade - origens africanas - raízes brasileiras (VICENTE, 2012: 58).

O estudo do ritmo, em suas mais diversas aplicabilidades¹, sempre foi crucial na obra do compositor, para se ter uma ideia, ele formulou uma espécie de caderno didático chamado “Ritmos MS”, que usava amplamente em suas aulas.

Os Ritmos MS fazem parte de uma metodologia desenvolvida por Moacir Santos para o aprendizado do grupo de músicos que o procurava em busca de ensinamentos teóricos (Dep. MS 2005). Trata-se de pequenos padrões rítmicos que, combinados entre si, resultam em soluções rítmicas na a criação de motivos ou temas melódicos (DIAS, 2010: 76).

Moacir utilizava os “Ritmos MS” tanto para ensinar como para compor, contudo, não nos prolongaremos nesse assunto por não ser o foco principal do estudo aqui realizado, sendo esse tema possível material de estudo para futuros trabalhos.

Análise

Nos exemplos comentados a seguir, será possível perceber trechos da obra composicional de Santos em que o ritmo é tratado de maneira singular, delineando processos composicionais de uso recorrente em sua obra. Aqui, especificamente, trataremos apenas de composições do álbum *Choros & Alegria*, de 2005, no qual foram gravadas composições inéditas de diversas fases da vida de Moacir Santos, com especial foco em seus trabalhos dos anos 1940. Os trechos de partitura usados foram transcritos do *songbook* homônimo ao disco, lançado também em 2005 com a coordenação musical de Mário Adnet (1957-) e Zé Nogueira (1955-).

Hemíolas

Podemos encontrar em alguns trechos das músicas de Moacir um procedimento rítmico bastante utilizado na música ocidental por muitos séculos, a hemíola. Vicente (2012), em sua dissertação de mestrado, faz um bom levantamento da origem desse tipo de figuração rítmica. Levando-o a conceitos de assimetria regular advindas de tradições musicais africanas, especialmente ligadas ao conceito de linha-guia², certamente conhecidas por Santos em seus estudos de música negra. O autor também comenta em seu trabalho sobre a atualização de tal conceito rítmico até século XX, chegando a seus limites dentro da

¹ Aqui nos referimos às diversas abordagens do estudo rítmico: padrões de acompanhamento, figurações rítmico-melódicas, sobreposições de planos rítmicos, etc.

² Entende-se aqui como linha-guia o uso de um padrão rítmico constante que oriente os intérpretes de determinadas tradições musicais, “na tradição oral dos músicos brasileiros pode assumir termos como toque, clave, ciclo, padrão e frase, é executado por instrumentos percussivos agudos, como o agogô, gã, gonguê, e tamborim” (VICENTE, 2012: 66).

música contemporânea. Vicente se debruça novamente no material musical de Moacir Santos constatando que:

(...) a *hemíola* não é uma estrutura que permaneceu confinada e circunscrita à África. Moacir Santos as utilizava freqüentemente [sic], seja em referência ao choro, à rítmica afro-religiosa ou aos seus pianistas de concerto favoritos, Chopin e Brahms (VICENTE, 2012: 96).

Chegando também às composições que fazem parte do escopo do presente estudo, Vicente comenta que:

Na música popular brasileira, [a hemíola] é um recurso estilístico freqüentemente [sic] atribuído às melodias do repertório do choro. Em suas primeiras composições, datadas do início da década de 40, e registradas somente em 2005 no *CD Choros e Alegria*, as *hemíolas* de Moacir Santos surgem contemporâneas dos trabalhos de Severino Araújo e Orquestra Tabajara, dos arranjos de Pixinguinha e Radamés Gnattali para a gravadora RCA Victor, do Regional de Benedito Lacerda (VICENTE, 2012: 96).

The image displays a musical score for a piece titled "Ricaom". It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of Brazilian choro, featuring complex rhythmic patterns and frequent use of hemiola (a 3/2 time signature). Above the first staff, the chords F#7, Bm, F#7, and Bm are indicated. The second staff has chords E7, A, E7, and A. The third staff has chords A7, D6, A7, and D6. The fourth staff has chords A7, D, Bm, Em7, A7, and D. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific articulation or performance techniques.

Ex. 1 – Trecho de “Ricaom”: Hemíolas na melodia da seção B (c.17-33).

Sendo Moacir Santos, além de tudo, um grande estudioso de linguagens musicais, não é de se estranhar que ele tenha se utilizado de técnicas diversas e de diferentes fontes.

Claramente, o compositor apropriou-se da “atração sedutora” das *hemíolas* articulando influências de diferentes fontes, seja de sua pesquisa, vivência e conhecimento empírico e direto das fontes afro-brasileiras, ou em virtude de sua admiração e estudos da obra de compositores como Chopin e Brahms (VICENTE, 2012: 99).

O primeiro exemplo é a melodia da seção B de “Ricaom” (Ex. 1), no qual as duas primeiras frases são construídas basicamente por *hemíolas*, a melodia encontra sua acentuação a cada três figuras rítmicas, “atravessando” a métrica proposta pela fórmula de compasso inicial.

Abaixo seguem mais alguns exemplos desse procedimento rítmico em outras composições do mesmo álbum:



Ex. 2 – Trecho de “Agora eu sei”: Hemíola (c.52-54).



Ex. 3 – Trecho de “De Bahia ao Ceará”: Hemíola (c.09-12).

Sobreposição métrica (binário/ternário)

Em alguns casos da obra de Moacir podemos notar alguns processos pouco comuns ao contexto que ele próprio estava inserido, um caso bastante claro é o de sobreposições de planos métricos, técnica essa ligada tanto à música clássica, em especial a do século XX, quanto à música popular folclórica brasileira com o Bumba meu Boi e o Tambor de Crioula³, ou à música de influência afro-brasileira, tão presente na obra de Santos.

No plano rítmico, fica clara a opção de Moacir Santos por estilizar os padrões da cultura musical afro-brasileira, dando ao conjunto de Coisas uma caracterização única na sonoridade instrumental dos anos 60, alcançada tanto pela associação da instrumentação usual das bandas de música e big-bands jazzísticas à percussão típica dessa tradição cultural (atabaques, agogôs, afoxés, etc.) quanto pelo tratamento polirrítmico dispensado ao contraponto (DIAS, 2010: 112).

O exemplo a seguir aparece na primeira seção de “Carrossel”, e é composto de dois planos sobrepostos. Esses planos são representados por duas melodias que se desenrolam simultaneamente, porém, as maiores movimentações rítmicas de ambas se dão quando a outra repousa. Cada uma das linhas foi concebida em uma subdivisão, a melodia que aparece primeiro tem caráter binário e a segunda apresenta um caráter ternário. Um

³ Ver PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros para violão*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

provável motivo que levou Moacir a escrevê-las dessa maneira é o de destaque, pois como são evidentemente contrastantes elas se separam em dois planos auditivos.

Ex. 4 – Trecho de “Carrossel”: Duas melodias com subdivisões ternária e binária sobrepostas (c. 03-12).

Ex. 5 – Trecho de “Rota ∞”: Duas melodias sobrepostas com subdivisões ternária e binária sobrepostas (c. 00-13).

Também é interessante notar que essas duas melodias estão vinculadas a um acompanhamento rítmico bastante similar, onde são sobrepostas às mesmas subdivisões rítmicas (Ex. 6 do próximo item, Padrões de Acompanhamento).

O Ex. 5 mostra a introdução de “Rota ∞” onde um ostinato na região aguda é sobreposto a uma melodia na região grave. Em cada linha melódica se dá uma diferente subdivisão métrica, o ostinato figura em 4 por 4 e a melodia grave se desenrola em uma métrica composta, mais especificamente 9 por 8. Essas métricas são propostas “artificialmente”, elas são simuladas sobre uma terceira métrica guia (3 por 4), o motivo de

Moacir ter utilizado a fórmula de compasso em 3 por 4, mesmo ela não sendo utilizada neste momento, se dá porque o tema A dessa composição apresenta tal métrica.

Esse tipo de sobreposição rítmica é comumente encontrada na música afro-brasileira, Vicente (2012) busca explicar essa sonoridade de Santos a partir de conceitos como o de linha-guia e também dos tipos de organização instrumental e rítmica da música religiosa negra, como a do Candomblé.

Exemplificando a polirritmia, (...). Podem ser subdivididas com 4 ou com 7 golpes pelo gã, gerando assim a *assimetria regular*, as *hemíolas* e a *polirritmia*. Basicamente, diferenciam-se quanto aos tipos de execução e improvisação do *rum* - o terceiro atabaque - e quanto à suas funções litúrgicas (FONSECA, 2003). (...) Nestes toques de 12 batidas, a *hemíola* surge pela resultante rítmica entre as camadas da pulsação (linhas horizontais) e a linha-guia do *gã*, na proporção 2:3. Ou seja, 4 pulsos sobre 6 colcheias. Os atabaques *rumpi* e *lé* dividem a linha-guia em 12 batidas, 3 golpes por pulso. O atabaque *rum*, de função improvisatória, pode tanto respeitar estas divisões e repeti-las, quanto interpretar a linha-guia em três pulsos e subdividi-los (em valores binários ou ternários) o que cria a *polirritmia* 4:6:12:3. Este 3 pode gerar 6, 9, ou 12 subdivisões (VICENTE, 2012: 113-114).

Padrões de acompanhamento

Moacir escreveu acompanhamentos rítmicos específicos para diversas de suas composições, característica essa bastante peculiar para compositores populares. Em geral, o padrão de acompanhamento fica subentendido pelo intérprete segundo o sua bagagem musical e sua localização social-geográfica. França (2007) propõe que, (...)

(...) contrariamente ao que se pode chamar de uma tradição anônima oral no uso de levadas preconcebidas (como samba, baião e etc.) em composições e arranjos do assim chamado campo popular, Santos optou pela inovação, chamando para si, o autor, a responsabilidade pela invenção destas levadas, como um compositor erudito faz, integralmente, em suas obras (FRANÇA, 2007: 132).

Como dito no item precedente, o seguinte exemplo está exposto nesse item pois é uma levada rítmica, contudo, também poderia figurar o item anterior pelo fato de também conter uma sobreposição métrica. Ou seja, o acompanhamento rítmico se dá por uma polirritmia de três contra dois. O exemplo é o acompanhamento rítmico das melodias do Ex. 4.



Ex. 6 – Trecho de “Carrossel”: Levada rítmica com subdivisões ternária e binária sobrepostas (c. 1-2).

O trecho a seguir representa a introdução de “De Bahia ao Ceará”, que é composta por uma fórmula rítmica simples, onde o tempo dois é acentuado, e o baixo se mantém em um sib pedal. Essa figuração rítmica de duas colcheias no segundo tempo lembra bastante a célula rítmica básica de uma vertente do Ijexá, gênero “tocado para a reverência aos Orixás do Camdomblé” (PEREIRA, 2007: 52).

Ex. 7 – Trecho de “De Bahia ao Ceará”: Levada rítmica, baixo pedal (c. 01 -05)

O próximo exemplo mostra o acompanhamento rítmico básico de “Lemurianos” que está construído em 5 por 4 (2+3) e sua variação em, 6 por 4, onde apenas um tempo de pausa é acrescentado à “clave rítmica” original.

Ex. 8 – Trecho de “Lemurianos”: Padrões de acompanhamento em 5 por 4 e 6 por 4 (c. 01-02 e c. 52-53)

Também é notável a inserção de um padrão rítmico de acompanhamento criado por Moacir especialmente para algumas de suas músicas. Das obras aqui analisadas apenas “Outra Coisa” apresenta tal padrão, chamado de *Mojo*.



Ex. 9 – Trecho de “Outra Coisa”: Padrão rítmico de acompanhamento (c. 06-09).

Em entrevista, Santos comenta sobre o *Mojo* e sua invenção, como sempre, de maneira mais poética do que propriamente musical:

E: Sobre a fase dos Estados Unidos, o Sr. criou um ritmo que é chamado de *Mojo*...

M: Eu cheguei lá nos Estados Unidos eu vi um ritmo... então eu criei o *Mojo*, eu inventei essa palavra: *Mojo* [...] vindo do negro americano.

E: o Sr. criou esse ritmo porque os músicos americanos tinham dificuldade de tocar samba?

M: Não, criei por vaidade musical mesmo, porque ouvi uma expressão negróide, da África. O negro foi espalhado pelo mundo inteiro. Então, naturalmente, o negro americano veio da África. Ele é diferente, anda diferente. Então eu inventei uma coisa diferente também, como um negro brasileiro, semi-americano (FRANÇA, 2007: 144).

O *Mojo* foi utilizado por Santos de muitas formas e com diversos tipos de variações, ou até mesmo adaptações de acordo com a fórmula de compasso⁴. Mas padrão rítmico básico é o seguinte:



Ex. 10 – Padrão rítmico do *Mojo*

Como exposto por Dias (2010), o *mojo* viria a tornar-se uma marca pessoal de Moacir Santos a partir de sua mudança para os Estados Unidos. O compositor buscou cunhar e construir a marca original de seus arranjos, de forma que remetesse à sua personalidade vinculada a um significado afro, na tentativa de abrir espaço no disputado mercado fonográfico e cinema americano (VICENTE, 2012: 75)

⁴ Para mais informações sobre as diversas adaptações do ritmo do *Mojo*, ver capítulo 3.3 de: VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, Seus Ritmos e Modos: "Coisas" do Ouro Negro*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2012.

Figuração rítmico-melódica

Alguns trechos melódicos escritos por Moacir têm uma figuração rítmica bastante movimentada, uma provável explicação para tal procedimento seja o fato do compositor querer dar à escrita um caráter “improvisatório”, de ornamentação, tal qual um instrumentista popular está acostumado a fazer quando interpreta uma melodia.

Vejamos na sequência dois exemplos desse procedimento:

Ex. 11 – Trecho de “Flores”: Figuração rítmico-melódica (c. 43-51).

Ex. 12 – Trecho de “Ricaom”: Figuração rítmico-melódica (c. 13-16).

Esse tipo de procedimento não é muito usual entre compositores de música popular, na maioria dos casos as linhas melódicas são meras “guias” para o intérprete criar suas próprias variações de acordo com sua bagagem prévia ou os preceitos de determinados gêneros. Já no universo da música de concerto, é mais comum se compor as melodias e buscar suas possíveis variações, especialmente rítmicas, ainda no processo de escritura, pois o executante se encontra em uma posição mais “engessada”. Não tendo o mesmo tipo liberdade sobre o material musical, atendo sua interpretação a planos mais sutis. Isso ocorre por motivos diversos, mas em especial pela força da “tradição”. Sendo assim, percebemos aqui que ao utilizar um maneirismo advindo da música erudita para compor seus temas de música popular, Moacir prefere ter total controle sobre suas composições, determinando ele mesmo como suas melodias devem ser interpretadas.

Outro processo rítmico-melódico de escrita encontrado é o de aumentação, no caso abaixo Moacir opta por alterar inclusive a fórmula de compasso para realizar tal procedimento.



Ex. 13 – Trecho de “Felipe”: Figuração rítmico-melódica (c. 18-21).

Considerações finais

O presente trabalho teve como cerne a análise e especulação sobre o material musical de *Choros & Alegria*, composições de Moacir Santos confeccionadas essencialmente nos anos 1940, com o direcionamento no estudo do ritmo. É interessante notar que já nesse período, no início de sua vida adulta, encontramos um compositor maduro e bem direcionado. Um compositor que já dava ali os primeiros passos do caminho que percorreria, grande parte dos procedimentos composicionais estreados aqui foram levados a diante durante sua vida, trazendo para sua música um toque pessoal e inconfundível. De certa forma, delineando maneirismos e processos composicionais de uso recorrente em sua obra.

A partir dos exemplos mostrados acima, também é possível perceber uma série de processos composicionais comumente ligados a compositores da música erudita, em especial da primeira metade do século XX. É intrigante pensar que Moacir estava, já nos anos 40, utilizando tais procedimentos. Apesar de ter tido uma infância muito humilde e sem acesso imediato a cultura e educação, Moacir sempre foi atrás da informação musical sem preconceitos, característica essa que veio aflorar cada vez mais em sua vida.

Em 1949, enquanto trabalhava na Rádio Nacional como instrumentista, Moacir resolveu que iria estudar música a fundo pelos próximos cinco anos. Queria se tornar um músico completo, um maestro. Estudou com todo mundo que podia: os compositores Claudio Santoro e Guerra-Peixe, o maestro austríaco Hans Joachim Koellreuter e Ernst Krenek (com quem chegou até os limites do dodecafonismo) e, não em cinco mas em dois anos, seria promovido na própria Rádio Nacional ao cargo de Maestro (MELO, 2005: 18)

Por fim, podemos dizer que a música de Moacir Santos apresenta marcas estéticas não encontradas comumente na música popular em geral, extrapolando o “senso-comum” e criando novos tipos de interesse musical ao ouvinte. Ao focarmos no plano rítmico, constatamos o uso recorrente de diversos processos composicionais peculiares, Vicente (2012), comenta esse fato em sua dissertação de mestrado:

De fato, em uma visão ampla, a música popular brasileira não privilegia elementos polirrítmicos, hemíolas ou *cross rhythm* da forma marcante como surgem na linguagem e produção de Moacir Santos. Como exemplo, se tomarmos métodos didáticos do ensino de ritmos brasileiros para instrumentos na função da seção rítmica, como bateria, contrabaixo, guitarra e piano (...), uma profusão de gêneros são apresentados, provenientes de todo território nacional, como: baião, samba, maracatu, xaxado, xote, ciranda, partido alto, bossa-nova, samba-enredo, frevo, maxixe, carimbó, marcha-rancho, samba-canção, quadrilha, afoxé e ijexá, entre outros. No entanto, o assunto da polirritmia, ou algo relativo e similar ao *cross*

rhythm, ou mesmo as hemíolas *sequer* são mencionados como significativos à música popular brasileira (VICENTE, 2012: 61).

É como se toda a riqueza rítmica encontrada na música brasileira e afro-brasileira se aglutinasse em suas composições, mas inserindo processos composicionais advindos de outras linguagens paralelamente, formando assim, uma nova, a linguagem *moacir-santosiana*.

Referências

- BONETTI, Lucas. *Processos composicionais em Choros & Alegria: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos*. Monografia. São Paulo: FASM, 2010.
- DIAS, Andrea Ernest. *Mais “coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Tese de Doutorado. Bahia: UFBA. 2010.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UniRio, 2007.
- MELO, Zuzi de Homem. In: *Cancioneiro Moacir Santos, COISAS*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. p.13.
- PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros para violão*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.
- VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, Seus Ritmos e Modos: “Coisas” do Ouro Negro*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2012.

.....

Lucas Zangirolami Bonetti é mestrando em música na UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas sob a orientação de Ney Carrasco onde desenvolve o projeto “A trilha sonora como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos”. Graduado na FASM – Faculdade Santa Marcelina e foi aluno dos cursos de Composição (4º Ciclo) e Prática Instrumental Avançada (4º Ciclo) da EMESP – Escola de Música do Estado de São Paulo. Desenvolveu, entre 2009 e 2010, dois projetos de pesquisa com o tema: “Processos composicionais em *Choros & Alegrias*: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos” e “A apropriação como homenagem: A citação no processo composicional da *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali”, com a orientação de Sérgio Molina e Maurício Oliveira Santos, respectivamente. Atuou ou atua como instrumentista da *Orquestra Jovem Tom Jobim* (2011), *Big Band da Santa*, *Lucas Bonetti OCTETO* e *Lucas Bonetti QUARTETO*. lucas@lucasbonetti.com.br